

MANUEL GOMEZ-MORENO

DIEGO DE PESQUERA, ESCULTOR

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ
MADRID

DONACIÓN
CARRIAZO



DIEGO DE PESQUERA, ESCULTOR

POR

MANUEL GOMEZ-MORENO

Los artistas llegan a carecer de personalidad diluídos en el tiempo, y en vez de ser sus obras reflejo del autor, éste se nos presenta como reflejado en la obra misma, incorpóreo, un nombre tan sólo. Ello se da precisamente en este artista, que aparece en Granada en 1563, tasando esculturas; hace las de un retablo en 1567, arrienda una casa en 1570, un año después trabajaba en Sevilla y acaba aquí en 1580. Aparte, una referencia de Pacheco, calificándolo de valiente escultor y que le vió labrar historias por estampas de los Zúcaros: eso es todo. ¿Fué un advenedizo en Granada y aprendió su arte lejos? Este es el problema inicial, y a rastrearlo tiende lo que sigue...

Escrito esto, y puestas a prueba papeletas, notas y fotografías conducentes a resolver el problema, salen muchas cosas, algo que aclara puntos de vista oscuros sobre la evolución de nuestra escultura entonces; pero, tocante al caso concreto, nada. El arte de Pesquera encaja en aquélla perfectamente; mas el silencio de su biografía juvenil es silencio también, puesta en contacto su obra con las escuelas dirigentes a la sazón en España. Ningún indicio que prevenga su formación en Granada ni en Sevilla, campo de sus actividades cuando ya estaba en pleno desarrollo; asimismo, respecto a Valladolid y Burgos: en estos centros de arte el tránsito hacia el clasicismo italiano, desde el Renacimiento nacionalizado por Bigarny, Silóee y Berruguete, no se revela dominador sino tardíamente. Cumple aún estudiar el foco toledano, porque es aquí donde dicho avance tuvo su desarrollo, y, por consiguiente, donde es más decisivo enjuiciar el caso, contrayéndonos exclusivamente a la imaginaria.

Toledo languidece tras de la explosión de actividades que trajo consigo el gran retablo de su catedral; sigue un compás de espera regentado por Covarrubias con escultores de poca monta, que no merecen recordarse. Luego, desde 1538, reacciona con Bigarny y Berruguete en la sillería alta del coro, asistidos por un grupo de ayudantes expertos: de parte de Berruguete descuellan Francisco Giralte e Isidro de Villoldo; insensible el uno, muy sensible y refinado el otro, pero atentos ambos al canon de austeridad en la evocación de temas religiosos que impusiera el maestro. Bigarny resulta menos decisivo en sus ideales, menos sobresaliente cuando realiza en la misma catedral, entre 1524 y 1527, el retablito de la Descensión, tan abarrocado, tan pobre ante el recuerdo de sus relieves del trasaltar de Burgos. Aquí en Toledo no consta quién le ayudase en lo de la sillería; puede dudarse aún si pasaría de suministrar esbozos. Su imaginería en alabastro no puede mirarse frente a la de Berruguete, pero los espaldares, tallados en madera, descubren relieves tan ajenos a su estilo, que sin duda provienen de artista formado en otro ambiente y que actuaba con cierta libertad desentendiéndose del maestro. Ello representa una oscilación más en la carrera de éste, que ya abría camino a dudas respecto a su propia valía, y nos hace volver la vista hacia Andrés de Nájera, Jacobo Florentino, Diego Silóee y este otro auxiliar de Toledo, como partícipes en lo bueno suyo.

Felipe Bigarny o de Borgoña tenía buenos asideros; entre ellos, Alonso de Covarrubias, maestro mayor de la catedral de Toledo, y una hija de éste se casó con el hijo de Felipe, llamado Gregorio Pardo, con preferencia este apellido, que era el materno, al del padre. Ya se le conoce bien como escultor; primero, en 1537, cuando tenía veinte años, le confió su suegro las estatuillas y columnas de la portada de la capilla de la torre; luego, entre 1539 y 1542, esculpió dos medallones sobre las puertas del crucero por dentro, y en 1543, ya muerto su padre y en sustitución suya, hizo la silla arzobispal del coro, con su relieve de alabastro, que representa la imposición de la casulla a San Ildefonso.

Y aquí está la clave del enigma. Es Gregorio Pardo quien ayudó a su padre en la sillería; el estilo de dicho relieve lo denuncia. Su asunto es el mismo del retablo de la Descensión, arriba citado, y la discrepancia absoluta entre ambos acredita que el hijo se hizo artista lejos, podemos suponer que en Francia, pues le falta la inspiración religiosa española y hace gala de un feminismo sensual y una técnica a la par delicada y barroca, extraña

a lo italiano. Otra solución sería creerlo discípulo de Juní, que ya trabajaba en León hacia 1534, y no parece desechable esta idea; antes al contrario, atengámonos a ella.

Como típicos suyos en la sillería pueden reconocerse los tableros que efigian a la reina de Sabá y a S. Simón, entre otros: movilidad, elegancia, tipos femeninos seductores, velo prendido a la frente, mangas abullonadas, ropas volanderas. Suyos también los dos retablos de Espeja, que contrató su padre en 1536, hoy repartidos entre el museo de Valladolid y el de la Sociedad Hispánica de Nueva York. Asimismo, unos medalloncitos de alabastro, ovalados, que representan a la Virgen acariciada por Jesús niño, en ejemplares con variantes, de los que uno está en la capilla burgalesa del Condestable y otro en el museo Metropolitano de Nueva York, hermanos gemelos de otro nuestro que atribuímos a Juní, y valga esta comparación. En suma, un brote de arte borgoñón injerto en francés, que ahora se nos revela con más fuerza.

Frente a Berruguete otro renuncio. Su antifeminismo, sus sequedades, su espíritu rebelde a la plasticidad de formas, se desvanecen en el sepulcro del cardenal Tavera, y a su lado surge otro escultor, Bautista Vázquez, amigo y acaso colaborador suyo. Este representa la implantación del italianismo en su fase de culto a una humanidad simplemente bella, sin espíritu, pero grata, equilibrada, fácil, porque gira en torno a fórmulas de reconocida eficacia a la vista. El se prodigó en imaginería desde 1552, cuando tuvo a su lado a Nicolás de Vergara, el Viejo, y a Covarrubias para concluir cierto sepulcro dejado por Gregorio Pardo a su muerte; después, en trabajos para la catedral y varios pueblos; mas, con preferencia, en la catedral de Avila, donde dejó, hecho en mármol, un grupo de la Piedad, trasunto libre, pero seguro, del de Miguel Angel, probando el grado de influjos a que sometía Vázquez su inventiva, y aquí procede recordar que la cita alusiva a Pesquera, por Pacheco, dice textualmente, que «vió a Pesquera y Baptista Vázquez labrar historias por estampas de los Zúccaros».

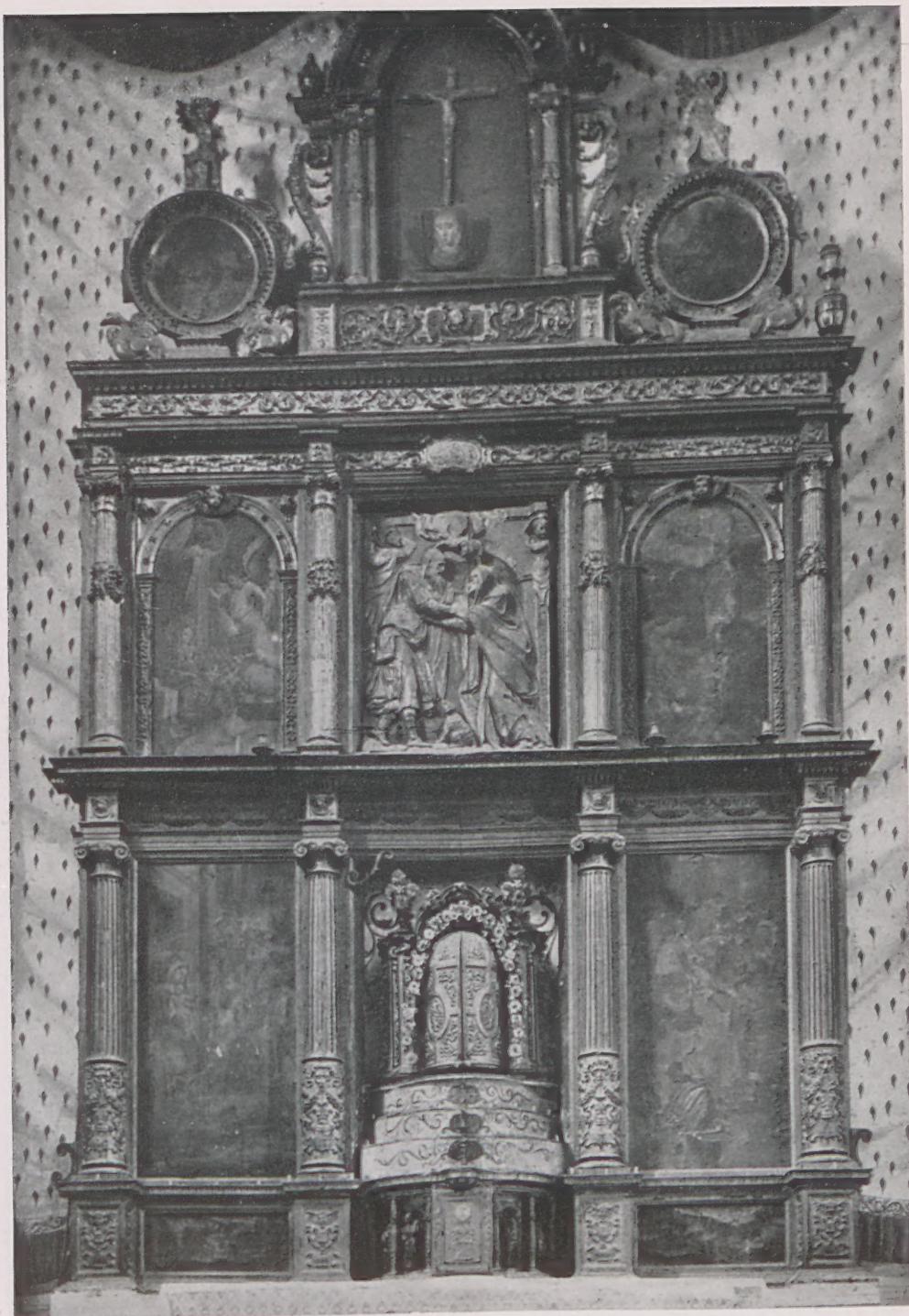
He aquí emparejados ambos artistas. En Sevilla se sucedieron uno a otro labrando, efectivamente, «historias» para la catedral y a ellas alude Pacheco, sin duda; pero, si respecto a Vázquez tal inspiración cuadra bien y va dicha la prueba, no así a Pesquera, y con esto pasemos a juzgarle.

No figurando él en Toledo, cuando tan copiosa relación de artistas nos suministran sus archivos, es que no trabajó allí. Tocante a Vázquez,

comparadas las obras de ambos, no se aprecia otra relación que su italianismo. Ahora bien, dado el ambiente de nuestros talleres por aquellos días, no resulta posible que nuestra pareja pudiese salir de ellos «rompiendo moldes»; lo verosímil es que se formasen en Italia y tomando la delantera Vázquez. Es lo que Ordóñez, Silóee y Berruguete hicieron antes y Berra después; pero, así como éstos cobraron fama, sobre aquéllos cayó la inercia típica nuestra para exaltar valores, y ahora, con sus obras por delante, hemos de remediarlo, acudiendo a Pesquera, totalmente desconocido de público.

El, como técnico, es un «virtuoso»; correcto siempre, se muestra con más dominio del material esculpiendo piedra que tallando madera; sus desnudos acusan moderadamente la musculatura, que se revela a través de las ropas, plegadas con sobriedad en curvas suaves y dejándolas flotar en revoleos que le son típicos; en los rostros pone una expresión dolorida o reflexiva, y en las manos hace resaltar la muñeca retrayendo el dorso; fué gran compositor de altorrelieves, a base de simetrías rebuscadas y con feliz gradación del bulto. Sus figuras religiosas exentas no se salen de los patrones en uso, como envaradas; en cambio, toda una serie de ellas en relieve, recostadas o sedentes, admira por su variedad y elegancia de actitudes, que hacen recordar a Miguel Angel, y en ello quizá aventaje a todos sus coetáneos de acá. Ponía por fondo rocas y edificios en perspectiva; sus temas decorativos fueron solamente niños, unos mascarones, aprendidos de Buonarrotti, precisamente, y carteles con bordes acanutados; pero nada de los grutescos y frutas tan en favor entonces. Su ejercicio era estrictamente de imaginero, menos aventajado, quizá, en las representaciones puramente religiosas que en lo profano, a que se dedicó especialmente, y, en síntesis, nos enfrentamos con un artífice de primer orden, que no ha dejado obra alguna emocionante o genial, pero sí gratas todas ellas.

Cuando aparece en Granada, en 1563, acababa de morir Silóee; casi al mismo tiempo faltaron su discípulos escultores, Diego de Aranda y Baltasar de Arze; en 1560 se había ausentado Esteban Sánchez, gran colaborador, en talla y escultura, de Pedro Machuca, y en 1564 desaparece el flamenco Antonio de Leval, decorador del palacio de Carlos V. Quedaba, pues, Granada yerma de imagineros, y así vino a cubrir tal vacante nuestro Pesquera, quizá traído por Juan de Maeda, sucesor de Silóee en la maestría de la catedral, a tiempo que él levantaba su gran torre y las



1. Retablo de la parroquia de Los Ojijares (Granada).



2. DIEGO DE PESQUERA: *La Sagrada Familia*. Museo Metropolitano. Nueva York.



3. PESQUERA: *El abrazo ante la Puerta Dorada*. Del retablo de Los Ojijares.



4 a 6. PESQUERA: *Virgen y San Juan dolientes y Apóstoles*. Del retablo de Los Ojijares.

capillas adjuntas, donde seguramente colaboró Pesquera, aunque falta documentación sobre ello.

La que se nos alcanza iníciase en 21 de enero de 1564 con la tasación de imágenes hechas por Baltasar de Arze para el retablo de la iglesia de San Cristóbal, en que intervinieron Francisco Sánchez y Toribio de Liévana, por ambas partes, y como terceros el susodicho Leval y Pesquera, designado éste por parte de la iglesia, lo que acredita que ya entonces alcanzaba prestigio y confianza de público. Síguese otra tasación, en 15 de febrero de 1565, de las figuras e historias que el mismo Arze dejara ya hechas o en desbaste, al morir, destinadas al retablo de Guadahortuna, que habían contratado a medias él y Francisco Sánchez, hijo del susodicho Esteban, y fué tasador, con Pesquera, Juan de Maeda.

La tercer noticia corresponde a una pequeña obra que le fué encomendada para la iglesia de San Pedro, y se pagaron por ella, en 29 de marzo de 1567, «a Diego de Pesquera, escultor, 300 reales por la talla y ensamblage de ocho serafines y cuatro máxcaras que se hazen en el cimborio de la dicha iglesia», según tasación de Tomás de Morales, entallador, y Francisco Sánchez. El tal cimborio corresponde al centro del crucero y es una magnífica armadura morisca de lazo de veinte y diez, obra de Juan de Vilches, sobre arco de enjaque en cuyos ángulos sobresalen los aludidos serafines de cuatro alas, y los mascarones van en el remate de las pechinas que descenden a los rincones. Unos y otros fueron dorados por Miguel López, y poco puede apreciarse de ellos a tan gran altura como se hallan. Éste encargo quizá se justifique porque entonces se ocuparía en la talla de las enjutas de la portada lateral de la misma iglesia, que iba labrando, de 1566 a 68, Sebastián de Lizana, cantero, sobre traza de Maeda. En ellas se esfigian bustos de los Stos. Pedro y Pablo, teniendo en sus manos libros y los correspondientes atributos, que son obra de Pesquera (figs. 19 y 20).

La noticia siguiente es decisiva para la historia de nuestro artista. En 19 de diciembre de 1567 él «tomó 30 ducados en cuenta de las figuras

e historias de imaginería» que estaba obligado a hacer para el retablo de Ugíjar, la Baja, en la vega de Granada, hoy Ojijares, y siguió cobrando partidas de 30 y 60 ducados hasta 24 de diciembre de 1568, sin que conste más sobre ello. Aparte sabemos que la talla y ensamblaje de dicho retablo los concertó, en 20 de abril de 1567, el susodicho Tomás de Morales, por 200 ducados, sobre traza de Maeda, que también era veedor de las iglesias del arzobispado. Morales murió en 1569, y hasta 1575 no fué tasada su obra por Juan de Orea. Mientras tanto se concertó con los pintores Juan de la Palenque y Miguel Leonardo la pintura, a medias, de los ocho tableros, dispuestos en las calles laterales del retablo, y además el dorado y estofado de las esculturas correspondientes a la calle medial, quedando lo demás del dorado a cargo de Miguel López (figs. 1 a 6).

Este retablo se conserva; intacta la parte de arquitectura, con pocos deterioros las tablas del lado de la epístola, que pintó Palenque, y muy saltado lo de Leonardo en el lado contrario, resultando preferible lo de aquél, aunque sin descollar mucho, y todo conforme a lo rafaelesco. El daño mayor alcanzó a la obra de Pesquera, que fueron dos relieves con la Sagrada familia y el abrazo ante la puerta Aurea y un pequeño Calvario encima. Este se quitó de su sitio, pasando el Cristo a la sacristía, horriblemente repintado, y las figuras de María y Juan se incorporaron a otro. Peor fué que el primer relieve fuese vendido en 1881, y gracias a que se ostenta en el museo Metropolitano de Nueva York, atribuído a Diego Silóee; sólo quedan en su sitio el segundo relieve y los cuatro apóstoles del sagrario, que entraron en la tasación del retablo (fig. 2).

El relieve de la Sagrada familia es en honor de Sta. Ana, titular de la iglesia; mide 1,47 por 1,00 m., conserva su espléndida policromía y presenta a Jesús niño en brazos de su Madre, corpulento en demasía, como para destacar su excelsitud, dejando el pecho para volver de frente la cabeza; a la derecha, Sta. Ana, vieja y arrebuja en su manto; detrás, asomando José, apoyadas ambas manos en un bastón, y Joaquín tomando una mano al Niño: nada de accesorios, y María, por gala, destaca su preciosa cabeza sobre un velo que la envuelve artificiosamente. La armonía del conjunto es admirable, su simetría perfecta, y el plegar de las ropas acentúa la estructura de los cuerpos con habilidad suma. En cuanto al asunto, resulta con precedentes en un pequeño grupo de Diego Silóee,



7. PESQUERA: *Justicia y Prudencia*. En la portada de la sala capitular. Catedral de Granada.



8 y 9. PESQUERA: *La Caridad y San Jerónimo*. En las portadas de la sala capitular y de San Jerónimo. Catedral de Granada.

en la catedral de Burgos, y sobre todo en el famoso de Andrea Sansovino, en San Agustín de Roma (fig. 3).

El otro relieve mide 1,36 por 1,00 m. y se desarrolla también a base de una simetría rebuscada: Joaquín y Ana avanzan abrazándose, y un angelito vuela sobre sus cabezas y las junta; por fondo, un arco mal trazado; a su izquierda, pastor llevando un cordero a cuestras; a la derecha, cariátide representando un muchacho desnudo, por complemento del arco; abajo, en medio, un perrito. El tema, que simboliza la milagrosa concepción de Santa María, fué interpretado muy sobriamente por el maestro Gil Siloe en Burgos y tuvo amplia difusión por acá. Del calvario, el crucifijo es insignificante y anodina la Virgen, pero bien plantado el San Juan; su alto, 0,80 m. Los apóstoles del sagrario sólo alcanzan a 0,29 m.; sin novedad sus actitudes, cuidados (figs. 4 a 6).

Una vez afianzado el concepto crítico sobre el estilo de Pesquera, merced a estas obras documentadas, podemos avanzar en atribuciones. Las más descollantes y seguras se nos revelan en la catedral bajo la dirección de Juan de Maeda, sucesor de Siloe y discípulo suyo el más experto. Su actividad aquí duró desde la muerte del maestro, en 22 de octubre de 1563, hasta la sublevación de los moriscos en 1568, que paralizó la vida granadina. Su labor fueron el primer cuerpo de la gigantesca torre y tres capillas colindantes, en su segundo cuerpo, con la puerta llamada de S. Jerónimo, y no es del caso entrar a fondo en su estudio; baste acusar la intervención indudable de Pesquera.

Aquí, su actividad abarca el sobrearco de la portada de la sala capitular, dispuesta en el primer cuerpo de la torre, con fecha de 1564 en una segunda puerta; el grupo de la Caridad, en el encasamiento superior de la misma portada, y un medallón redondo dentro, en un luneto de la bóveda, que representa la coronación de la Virgen, tan en alto que apenas puede disfrutársele (figs. 7, 8 y 10).

El sobrearco de la portada quizá fuese lo primero que en Granada hizo Pesquera y lo más logrado, a mi juicio. Se constituye con representaciones de la Justicia y la Prudencia sosteniendo un gran cartel, a lo que ayudan dos niños cabalgando sobre delfines; unos querubines pequeñitos asoman bajo las virtudes, y el cartel se recorta en volutas graciosamente, presididas por dos mascarones, sobre recuerdo de los que Miguel Angel prodigó en los sepulcros de los Médici. Las virtudes visten amplio ropaje con ceñidor

y largo velo revuelto sobre las cabezas, casi como rodete; su expresión es dolorida, sus manos ofrecen la flexión de muñecas típica; los niños, con amplia faja. Su simetría es perfecta, no variando sino los respectivos atributos, espada y serpiente (fig. 7).

La invención de este conjunto brotó del mismo edificio en la portada del Perdón, obra de Silóee, cuya originalidad parece absoluta; la repitió en otro sobreaarco del monasterio de San Jerónimo; fué mal copiada en el Salvador de Ubeda, y un discípulo de Pesquera, Alonso Hernández, la reprodujo en la Chancillería de Granada, hacia 1576, sobre los arcos de paso a su escalera.

En la misma portada, el grupo de la Caridad forma conjunto cerrado, como altorrelieve; se atribuyó al Torrigiano con insistencia, desde Palomino, exaltándolo como digno de Miguel Angel; pero excusado es rebatirlo; cuando tan clara es su atribución y tan absoluta su uniformidad con la decoración sotopuesta del arco. Aparece la matrona sentada en un banco, recortado en forma de garra de león, y puesto un pie sobre voluta como de cartel; cinco niños desnudos la rodean en simétrica composición, como de costumbre, y extiéndose detrás un paño, que se resuelve por abajo en dos roleos, también típicos de Pesquera. Huelga repetir elogios, haciéndonos cargo de la opulencia escultórica y desenfado con que, si no alcanza al Buonarrotti, a lo menos trajo acá su espíritu (fig. 8).

Dentro de la sala, el medallón que efigia la coronación de Nuestra Señora se ciñe a un ruedo con hojas de acanto y el trenzado que llamaban chórcholas. María está arrodillada con las manos juntas; el Padre, con el globo terráqueo; abajo un angelillo y querubines entre nubes. Muy estudiado todo ello, simétrico y esencialmente decorativo (fig. 10).

Lindante con la torre, ábrese hacia el exterior la portada de San Jerónimo, hecho por Silóee su cuerpo bajo y por Maeda el alto, dejando lugar en su hornacina para encajar un altorrelieve, tallado en piedra arenisca, la de todo el edificio, que representa la penitencia del santo doctor. Se le efigia sobre fondo de rocas y un tronco de árbol; arrodillado, empuñando una cruz con su mano izquierda y puesta la derecha sobre un libro; el sudario vuela tras de él revolviéndose en el consabido roleo; capelo y león abajo. Simetría en diagonal perfecta; corrección y sensibilidad en el santo, admirable. Impónese otra vez el recuerdo de Silóee ante esta obra, pero en Burgos, atendiendo a su bien conocida escultura del mismo asunto en la



10. PESQUERA: *La coronación de Santa Maria*, en la sala capitular de la catedral de Granada.



11. PESQUERA: *Sacra Familia*, en la capilla de Santa Ana. Catedral de Granada.



12. Retablo de la parroquia de Montejicar (Granada). Destruído.



13 y 14. PESQUERA: *Profetas, ecangelistas y ángeles sustentadores*, en el retablo de Montejicar.



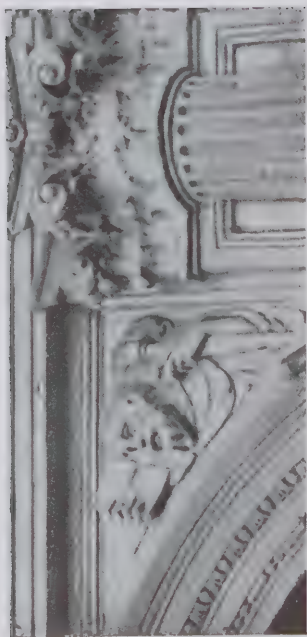
15 y 16. PESQUERA: *San Juan evangelista y sagrario*. Del retablo de Montejicar.



17. Retablo de la parroquia de Colomera (Granada). Destruído.



18. PESQUERA: *Adoración de los Reyes*, en el retablo de Colomera.



19 y 20. Enjutas de una portada de la parroquia de San Pedro, en Granada.



21 a 23. *Visitación, nacimiento de Jesús y Presentación*, en el retablo de la parroquia de Vélez Málaga.

capilla del Condestable. Y ahora cabe fijar ideas, aventurando la de que Pesquera procediese de allí, que desde Burgos fuese a Italia para completar su formación artística, y así podría justificarse tanto este plagio, casi evidente, como también el aire de sensibilidad que le liga al gran maestro burgalés, si bien, desde luego, no alcanzase a ser su discípulo (fig. 9).

La misma catedral de Granada alberga otra obra suya en la capilla de Sta. Ana, formando grupo similar al de los Ojijares, pero en bulto redondo, teniendo la santa en su regazo a la Virgen; menguada ésta en su tamaño, preciosa, cubierta con un rodete y al habla con el Niño, posado sobre un libro. Composición notable por su armonía de proporciones; hecha de madera, su alto 0,84 metros, ricamente estofadas las ropas e intacta. Quizá bajo el influjo de Pesquera, Bautista Vázquez dejó un paralelo de este grupo en otro de Alcalá de Guadaira, ya destruído. En cuanto a precedentes, retráense al siglo XIII, por ejemplo con un precioso ejemplar del monasterio de Silos, y alcanzan al de la catedral de Palencia, que obedece al estilo de maestre Gil, el padre de Silóee (fig. 11).

Otra obra de nuestro escultor, no documentada y ya perdida bajo la furia incendiaria de 1936, era una parte del retablo de la parroquial de Montejícar, en los Montes de Granada. Había sido hecho por Esteban Sánchez y el pintor Miguel de Quintana, entre 1545 y 46; mas, al rehacerse la capilla con un nuevo arco por cabecera, hubo de resultar mal adaptable aquél, y seguramente entró Pesquera a reformarlo, conservando casi toda la imaginiería del viejo retablo, sus pinturas y lo más de la talla, pero rehaciendo enteramente el banco (figs. 12 a 16).

Este medía en su altura 0,72 metros y desarrollaba relieves con los evangelistas recostados, en acto de escribir tres de ellos y Lucas mirando una redoma, en los que lucía la habilidad de Pesquera para dotar de elegancia y vitalidad sus figuras, variando actitudes y acusando el desnudo bajo las ropas, que flotan en algún revoleo. Los pedestales dispuestos entremedias llevaban figuritas de la Caridad y la Justicia, y en la portezuela del sagrario se reproducía casi exactamente el grupo de la Piedad, invención de Miguel Angel, según ejemplar que está en la biblioteca Vaticana (Venturi. *Storia dell'arte italiana*: X, fig. 155): dato favorable al presunto aprendizaje italiano de nuestro artista. Debajo, a los lados, volaban dos grandes figuras de ángeles mancebos, como sosteniendo el retablo, muy bellos.

En lo demás de él aparecían, como rehecho a la vez, parte de sus columnas con el tercio inferior adornado, y unos pedestálitos laterales con relieves de profetas recostados, en que vuelve a reconocerse el estilo de Pesquera. Esto mismo tocante a la imagen de S. Andrés que presidía el retablo, magnífica, y a las dos figuras sedentes, representando la Esperanza y la Fe, al parecer, dispuestas dentro del arco, en lo alto, que eran bellísimas: una verdadera desgracia esta pérdida.

Ultima noticia de Pesquera en Granada, el alquiler que contrató de una casa en la parroquia de San Pedro, desde 12 de abril de 1570, por precio de un ducado cada mes a plazos; ella era de Alonso Hernández, morisco, y la había confiscado el corregidor de la ciudad. En el año siguiente ya estaba en Sevilla; quizá se ausentó falto de trabajo por la ruina que llevó consigo la rebelión de los moriscos; pero en 1572 se le hizo volver, traído por Asensio de Maeda, el hijo de Juan, ya erigido en maestro mayor de la catedral de Sevilla, para tasar el retablo de Colomera, villa también de los Montes, en pleito promovido por el pintor Juan de Aragón, juntamente con varios pintores y el escultor de Jaén Salvador de Cuéllar, empleando en ello quince días, que se le pagaron a dos y medio ducados, según recibo de 2 de setiembre de dicho año. (Figs. 17, 18 y 32.)

Este retablo de Colomera pereció también quemado. Era grandísimo y ostentoso; todo de escultura, repintado imitando mármoles y muy desigual en mérito su imaginería, si bien dentro del estilo de Pesquera. Parecía corresponder a éste, con seguridad, lo del lado derecho, sobresaliendo el hermoso altorrelieve de la adoración de los Reyes, que medía 1,46 por 1,05 m. (fig. 18); encima el de la Piedad, simétricamente compuesto; en medio, la Anunciada, el Crucifijo con San Juan y, suelta, la corpulenta y desairada Fortaleza. En el banco, dos pequeños relieves de evangelistas y otro en medio con seis apóstoles componiendo el *Símbolo*; pero su simétrico atribuible a Pesquera estaba al otro lado (figura 32); en el sotabanco, dos más con la expulsión del paraíso y Melquisedec. La otra mitad del retablo, a mano izquierda, resultaba inferior en mérito, y como obra de discípulo, que tal vez fuese Francisco Sánchez, a juzgar por lo documentado suyo.

Ciertamente que, al ser designado Pesquera para reconocer este retablo, parece excluirse su participación en el mismo; pero el pleito recaía en grande sobre su pintura, ya que fueron hasta ocho pintores y un dorador



24 a 26. PESQUERA: *Santa Rufina, San Pedro y San Juan Evangelista*, en la capilla real de la catedral de Sevilla.



27 y 28. PESQUERA: *San Juan Evangelista* y *San Marcos*. Sobrepuertas de la antesala capitular. Catedral de Sevilla.

los que concurrieron y sólo dos escultores; además, si el pleito no alcanzaba a lo suyo, podía testificar limpiamente.

Aun valga registrar, como obra derivada de nuestro artista y en relación con lo derivada de Colomera, los cuatro pedestales del banco en el retablo de la parroquial de Vélez-Málaga, destrozado en 1936, con pérdida de casi toda su imaginería, que era de otra mano y poco valiosa; pero subsisten dichos pedestales representando escenas de Santa María, desde su natividad hasta la Purificación, incorrectamente trazadas, pero con fogosidad extraordinaria y calcadas sobre lo de Pesquera (figs. 21 a 23).

Vamos ya con él a Sevilla, donde aparece en 1571 cobrando una imagen para la capilla de los Reyes, y nombrado, en 8 de febrero del año siguiente, imaginario de la catedral, con salario de 12.000 maravedís y tres cahíces de trigo, y jornal de medio ducado los días que trabajase. Eran título y remuneración de que gozaba, desde 1564, otro escultor, Juan Marín, veneciano, aunque lo disimula, ocupado en modelar estatuas de barro para el trasaltar mayor, a continuación de las que comenzó el francés Miguel Perrín en 1522. No consta, al parecer, que trabajase Pesquera en ellas, contra lo dicho por Ceán, ni era fácil, requiriéndose una técnica especial, que Marín aprendería del maestro Miguel, habilísimo barrista.

En Sevilla la afluencia de artistas forasteros había impedido constituir escuelas, y cuando se presentó una obra de empeño, cual fué el retablo de la cartuja de las Cuevas, acudió desde Avila Isidro de Villoldo, en 1553, comprometiéndose a hacerlo por 20.000 ducados de oro; pero al morir en 1560 sólo dejó hechas nueve historias. Entonces, y desde Avila también, vino Bautista Vázquez, nuestro ya conocido, para terminarlo, trayendo adjuntos a Juan de Oviedo, el Viejo, entallador, natural de Avila; a Miguel Adán, nacido en Pinto, imaginero, de treinta y seis años a la sazón, que había colaborado en Cuenca con Esteban Jamete y luego vivió en Toledo en casa de Vázquez; también le asistió desde aquel año 1561 Jerónimo Hernández, de veinte años, escultor y gran diseñador, pupilo de Vázquez en Avila desde años antes. Este grupo de escultores constituyó escuela, de la que salió Gaspar Núñez Delgado, precursor de Montañés, entre otros; mas Pesquera no parece que se rozase con ella. Vázquez, desde que llegó a Sevilla, trabajaba para la catedral en el relieve de

la huída a Egipto, destinado a su gran retablo, que dejara a medio tallar el flamenco Roque de Bolduque, y en otras cosas más hasta 1565, sustituyéndole entonces el susodicho Juan Marín, ya en Sevilla trabajando como entallador de imágenes en 1561.

Llegado Pesquera, su primera obra para la catedral, en 1571, fué una estatua en piedra de Portugal representando a una de las dos santas vírgenes sevillanas, Justa y Rufina, con destino a la capilla real, por precio de 16 ducados (fig. 24). Ya en 1568 se había deliberado sobre de qué materia sería bien que se hiciese la imaginería decorativa de dicha capilla, y así pudo Marín en 1570 o poco antes hacer figuras de dos obispos y la otra virgen, o sea Santa Justa, que acompañan a la Santa Rufina de Pesquera en las hornacinas bajas de la tal capilla. No consta más; pero, estudiada esta imaginería, se descubre el estilo de Pesquera en la susodicha virgen, puesta a la derecha de la otra; en el San Pedro, a la izquierda del altar (fig. 25), y el San Juan Evangelista de los nichos altos (fig. 26). Lo demás ha de corresponder a Marín y desmerece; su labor cesa en 1575, que es cuando se acabó la capilla, y luego figura en Cádiz desempeñando oficio de maestro mayor de las obras reales de fortificación hasta 1588, cuando meños.

Lo de Pesquera en la capilla real no sobresale mucho. El no sentía lo religioso; se atuvo a la santa hecha por Marín, para componer la suya según el canon clásico; es hermosa la cabeza del San Juan y acertado el plegar de los ropajes, como en todo lo suyo; vulgar el San Pedro.

Concluída la capilla, el cabildo catedralicio emprendió la prosecución de la sala capitular, suspendida de muchos años, y aquí reaparece nuestro artista. En 6 de junio de 1578, el maestro mayor, Asensio de Maeda, y él fueron oídos respecto a inconvenientes que ellos ponían a su edificación, ya muy avanzada, especialmente la antesala, cuya bóveda se cerró en 1582. Pero se atendía a su decoración en 1579, que es cuando se pagó al canónigo Pacheco, tío del pintor Francisco, el dar orden en las historias, o sea los asuntos y versos latinos explicativos de los relieves dispuestos en los muros de dicho antecabildo.

Aquí son de Pesquera, seguramente, las dos sobrepuertas arqueadas, con San Juan Evangelista y San Marcos reclinados escribiendo, y adjuntos el águila y el león que los simboliza: reaparece en ellos el garbo de sus similares en el retablo de Montejícar, mas no superado, ciertamente (figu-



29. PESQUERA: *Los israelitas en el desierto*. Antesala capitular de la catedral de Sevilla.



30. PESQUERA: *Adoración de la Bestia del Apocalipsis*. Antesala capitular de la catedral de Sevilla.



31 y 33. PESQUERA: *Hércules y César*, en la Alameda de Hércules. Sevilla.
32. *Los Apóstoles componiendo el Símbolo*, en el retablo de Colomera.



34 a 36. PESQUERA: *Guerrero*. Jardín de las Delicias. Sevilla. — *Mercurio*. Jardines del Alcázar. Sevilla.
San Pablo. Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid.

ras 27 y 28). Asimismo fueron obra suya dos de los diez relieves rectangulares que decoran los muros laterales, hechos en piedra caliza fina y que miden 1,90 por 1,30 metros. Son los que representan a Moisés conduciendo a los israelitas en el desierto, guiados por una nube y llevando consigo el tabernáculo (fig. 29), y la adoración de la Bestia revelada en el Apocalipsis (fig. 30). Sobresale el primero por la agrupación de las figuras y viveza de sus rostros, con elegancia en los ropajes, dentro del convencionalismo clásico; y el segundo por la simetría en diagonal de su composición, sobre fondo de edificios mal puestos en perspectiva, pero ingeniosos.

Cumple aquí recordar lo de Pacheco, afirmando que Pesquera y Vázquez labraron historias por estampas de los Zúccaros, que no pudieron ser sino éstas y las de la sala capitular contigua. No está a mi alcance reconocer dichas estampas; pero tocante a Pesquera, el plagiar no se confirma sino en la portezuela del retablo de Montejícar, sobre Miguel Angel, y esto mismo, con mayor amplitud, en Vázquez, de modo que cabe cierta confusión en Pacheco asentando lo dicho respecto del primero, cuando menos.

Pesquera vivía en 2 de febrero de 1580 y cobraba su salario, pero desaparece luego, dejando atrasadísima la decoración de dicha antesala y sin emprender la del capítulo adjunto. Ahora bien, desde 1579 figuraba junto a él, como escultor de la catedral, recién venido de Toledo, Diego de Velasco, hijo del entallador Diego Velasco de Avila, que tanto dejó hecho en la catedral toledana de 1539 a 1562, y el hijo siguió de maestro mayor en la santa iglesia de Sevilla y de la ciudad y diócesis hasta su muerte en 1593. El tomó a destajo con Bautista Vázquez, en 1581, la obra de los grandes relieves de la sala, cesando en ello Vázquez en 1583 y Velasco en 1586, a lo que siguió nuevo contrato sobre los relieves pequeños encomendados a Marcos Cabrera en 1590. Quedan fuera de todo ello las ocho estatuillas de mármol blanco puestas en hornacinas de la antesala, representando virtudes, como trasunto de lo romano clásico por su postura, y aun más por la técnica del ropaje. Ellas hubieron de ser importadas de Italia, justificándose así en cierto grado la tradición recogida por Ceán, de que la escultura de dichas salas vino hecha de Génova.

Parece verosímil que Velasco entrase en la catedral para completar la decoración del antecabildo, valiéndose acaso de dibujos y bocetos de Pes-

quera, como luego hubo de hacer respecto a Vázquez en los relieves grandes de la sala. Cabe, pues, adivinar algo de Pesquera en los demás de la antesala, cuya composición no desmerece de lo suyo propio, mientras revelan otra mano ciertos plagios clásicos, sobre las estatuillas italianas antes citadas, y el plegar de las ropas, difuso y sin acusar el desnudo.

Fuera de la catedral pudo lucir Pesquera sus aptitudes para lo profano, en forma que le hace descollar entre nuestros escultores del Renacimiento. En 1574, por encargo de la Ciudad, esculpió en piedra de Morón y tamaño natural las efigies de Hércules y de Julio César, presuntos fundadores de Híspali, que coronan las dos columnas romanas del paseo de la Alameda (figs. 31 y 33). Cobró por ellas 310 ducados, y están como en actitud de conversar uno con otro. El primero resulta inspirado en el Hércules Farnesio de Roma con su diestra a la espalda; el César, con coraza y clámide, parece mal plantado y flaco de piernas, y ambos se apoyan en tarjas con las armas reales. Ya en el año anterior el cabildo de la ciudad le había confiado intervenir en el ornato de la fuente de la Feria, sobre traza de Maeda, con unas figuras de leones fundidas en bronce por Bartolomé Morel, mas no existe. En cambio se conserva en el jardín de las Delicias la que estuvo en la plaza de San Francisco, según afirma Gestoso. De su estanque sobresale un jarrón de bronce adornado con mascarones y guirnalda, y encima, también de bronce, la efigie de un guerrero adolescente, a la romana, con yelmo, espada en mano y caduceo, acaso representación alegórica mejor que deidad pagana. Es poco gallarda su apostura, dobladas ambas piernas como en ademán de saltar, y su atribución a Pesquera no ofrece duda (fig. 34).

De más empeño y acertadísima, una última obra suya, también de bronce, que estuvo dorado y fundió Bartolomé Morel en 1575, puesta en medio del estanque de los jardines del alcázar. Compónese de una estatua de Mercurio, vestido con clámide y empuñando el caduceo, en elegante postura con algo del quiebro de caderas praxiteliano: es, quizá, la más bella que nuestro escultor produjo. Posa encima de un pedestal redondo, y éste a su vez sobre un amplísimo jarrón, «burnia de frislara», según los documentos, que lleva cuatro niños sentados encima y se adorna con figuras grotescas arrojando agua por sus bocas (fig. 35). Además, los pedestales de la balaustrada que rodea el estanque se coronan con bolas apiramidadas y leoncillos teniendo las armas reales, también hechos so-

bre modelos de Pesquera, que recibió por todo ello no más de 70 ducados.

Otro encargo dejó él incumplido, según escritura del mismo año, comprometiéndose a hacer dos figuras de mármol blanco de Doña Juana de Zúñiga y Doña Catalina, su hija, hincadas de rodillas «y la cama sobre que han de estar, con escudos», por encargo del duque de Alcalá y para la capilla mayor del monasterio de la Madre de Dios en Sevilla. Las hizo en 1589, pero yacentes, Miguel Adán.

Finalmente, en 2 de febrero de 1580, celebró concierto con un Cristóbal Rodríguez de Orihuela, vecino de Niebla, para hacer una imagen de Cristo resucitado, de estatura de siete cuartas y de madera, por 65 ducados. Tras de ello aparece otra escritura, en 28 de julio de 1581, según la que Melchor de los Reyes, escultor, cobra 40 ducados por haber acabado la hechura de un Cristo, que había de hacer Diego de Pesquera, por falta de éste, para la cofradía de Niebla. Parece, según esto, como si la ausencia y no muerte del interesado fuese causante del incumplimiento susodicho, y no sabemos más.

Todavía una atribución, al parecer segura. Es la figurita de San Pablo, conservada en el Instituto de Valencia de don Juan y procedente de Sevilla, hecha en madera de nogal, que estaría policromada y mide 0,38 metros (fig. 36). Resulta elegantísima, con el plegar de ropas ceñidas al cuerpo, típico en Pesquera, abrazando la espada, que cede a la presión, arqueándose, y con equilibrio de masas, rebuscado y formulario, según imponían los cánones del clasicismo renacentista; pero, además, en este caso, lo chupado de la figura por abajo responde al canon berruguatesco, aplicado por Vázquez a los apóstoles del tenebrario de la catedral, donde pudo inspirarse Pesquera. Todo ello amaneramientos seductores que alejaban de lo natural, determinando un descrédito progresivo del Renacimiento, al que no escaparon ambos maestros, pese a sus excelencias.

Luego, el desentenderse Andalucía de lo italiano fué virtud de la generación sucesiva, en avance lento para la escultura, desde Granada con Pablo de Rojas y Gaviria; en Sevilla, como Montañés y Alonso Cano.

* * *

El recuerdo de nuestro artista se eclipsó absolutamente en Granada; sólo apareció investigando mi padre el archivo de Diezmos, al que corres-

ponde casi en absoluto la documentación granadina que le atañe, revisada también por mí, pero toda inédita y mal guardada en la Curia eclesiástica. Sólo cae fuera el dato de arrendamiento de casa, que obtuvo Gallego Burín en el archivo de Hacienda.

En excursión de 1886 mi padre y yo estudiamos y dibujamos con sorpresa y entusiasmo inolvidables los retablos de Montejícar y Colomera, fotografiados muchos años después por Cabré a ruego mío, poco antes de ser quemados. Algo se anticipó a esto de ahora en *La escultura del Renacimiento en España*, libro publicado por la casa Pantheon y por la de Gustavo Gili en 1931, con dos reproducciones, y repetida una de ellas con algo de texto por M. Elena Gómez-Moreno en su *Breve historia de la escultura española*. Además, la portada de la sala capitular de la catedral, en Granada, espléndido libro que publicó la Dirección General del Turismo sin rastro de fecha. También, el relieve conservado en Nueva York, en el *Bulletin* de su Museo Metropolitano, noviembre de 1946.

Tocante a Sevilla, datos del archivo de su catedral y del Ayuntamiento fueron dados a conocer por Ceán Bermúdez en su *Diccionario*, y por Gestoso, copiosamente, en sus *Sevilla monumental y artística* y *Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla*. Otros datos del archivo de protocolos vienen salpicados en los cuadernos de *Notas para la historia del arte*, por don Celestino López Martínez, y los *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, por el Laboratorio de arte de aquella Universidad. A éste mismo corresponden las fotografías que aquí se insertan, algunas de ellas obtenidas a ruego mío por don Antonio Sancho Corbacho; pero en el magnífico repertorio de *La escultura en Andalucía* solamente llegaron a reproducirse las dos sobrepuestas de Pesquera, sin explicación. Finalmente, don Diego Angulo, en su estudio sobre *La mitología y el arte español del Renacimiento* (*Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CXXX), incluye las estatuas profanas que al mismo corresponden.

Separata
de
ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE
Tomo XXVIII. Núm. 113. Año 1955



UNIVERSIDAD DE SEVILLA



600868730

c/b-u.